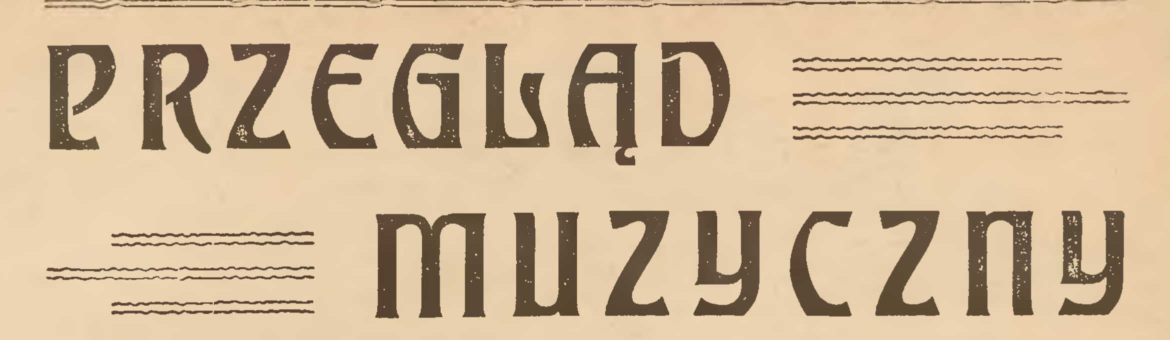
PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Stycznia 1913 r.
ZESZYT 1 (102).
ROK VI.

1 stycznia 1913 r. № 1 (102).





FILIP LIBERMAN.

O nauce gry fortepjanowej.

(Ciąg dalszy).

Poczynajac od Filipa Emanuela Bacha aż do chwili obecnej pedagogja fortepjanowa w dziedzinie, dotyczącej funkcji technicznych, to robi krok naprzód, to cofa się z powrotem. Ramy niniejszego artykułu zmuszają mnie do zamilczenia o różnych teorjach i metodach wielu wybitnych pedagogów XIX wieku. Zresztą taki szczegółowy i dokładny wykaz mniej jest potrzebny, aniżeli to się wydaje na pierwszy rzut oka, a to dla następujących powodów: Po pierwsze znużyłby czytelnika do najwyższego stopnia. Powtóre: niebacząc na wynalezienie fortepjanu systemu Hammerk), instrumentu ze względu na swą konstrukcję niemającego podobieństwa z poprzednikami i wskutek tego wymagającego zupełnie innego względem siebie stosunku (posiłkowanie się ciężkością ramienia i t. p.), wszystkie metody niedalekiej przeszłości nie wychodziły poza ramy zakreślone jeszcze przedtem po części przez Jana Seb. Bacha, a po części przez jego poprzedników. Zawsze stawiano ten sam warunek, dotyczący nieporuszania ręką i absolutnej niezależności palców [1]). Kształt ręki, przypominający kurek pistoletu, z zaokrąglonymi palcami i z wciągniątemi wewnątrz kosteczkami, zyskał wszędzie prawo obywatelstwa, z tą tylko różnicą, że u nas na wierzch pięści w tym celu, żeby ręka pozostała nieruchomą, dla osiągnięcia możliwie prędkiego rezultatu kładli 5 kopiejkową monetę; we Francji w tym samym celu posiłkowano się 5-ma sou, a w Niemczech talarem lub marką [2]). Sporadyczne oddzielne głosy (F. E. Bach, Marpurg, Türk) przemawiały za grą „mit schlafen Nerven“ (ze „słabymi nerwami“, domyślać się można: ze słabymi ścięgnami). Według ich,

---

[1]) Zasady Rameau z jasno wyrażoną tendencją w kierunku swobodnych ruchów całej ręki (patrz artykuł w n-rze poprzednim) znikły, nie zdążywszy dojrzeć w umysłach jego blizkich następców.

[2]) Dla amatorów różnych dziwactw ciekawy będzie również szczegół, że w niedalekiej przeszłości usuwano techniczne niedokładności wykonania przy pomocy specjalnego aparatu mechanicznego, jak np. „Handleiter“ Borera, „Fingerbilder“ Seebera, „Dactylion“ Hertza i tegoż „Trillermaschine“, „Handhalter“ Kalkbrennera i t. p. W nowszych czasach próbowano rozwinąć technikę na tak zwanej niemej klawjaturze, o której jeszcze Schuman pisał, że należy ją nabyć tylko w tym celu, żeby się przekonać o jej bezużyteczności.

Swego czasu duże nadzieje pokładali w niemej klawjaturze systemu amerykańskiego pedagoga Wiecka, lecz nadzieje te nie sprawdziły się. Jeżeli, według Rubinsteina, „kulawy nie nauczy nikogo tańczyć“, to — dodamy ze swej strony — niemowa nie nauczy nikogo mówić, a tem bardziej grać, gdyż to, co odtwarzają ręce i palce, trzeba przedewszystkiem słyszeć i tylko słyszeć. Zdawało się, że wszelkie próby w tym kierunku spoczęły już w nurtach Lety, ale — jak widać — naiwnych nie brak. Oto w roku 1911 ukazał się aparat A. Zacharia (Apparat zur Ausbildung aller notwendigen Muskeln und Gelenke, sowie Spannweite der Hand). Dziwić się tylko wypada, że aparat ten poleca Ludwik Rieman.





obecnie zupełnie zrozumiałych, zdań, palce należało trzymać z przeczuciem takiej lekkości, że powinno się wydawać, iż w grze nie biorą żadnego udziału. Lecz często te postępowe dążenia niszczyła fala dążeń reakcyjnych i na całym froncie rozbrzmiewało głośne echo: zwrot do zasad dawniejszych! I naraz ucichło wszystko... dopóki nowe prądy nie rozdmuchały nanowo pyłu skostniałych uprzedzeń.

Te wieczne skłaniania się to na jedną, to na drugą stronę, dadzą się zauważyć na całej przestrzeni obszernej dziedziny badań naukowych. Zdaje się, że miał rację znakomity historyk Vico, twierdząc w swojej „Principii della scienza", że ludzkość posuwa się naprzód, lecz... po linji okólnej.

Bezgraniczne spory o układzie rąk przechodzą czerwoną nicią przez całą historję rozwoju techniki fortepjanowej. Jedni są zwolennikami opuszczonej kiści ręki, drudzy konwulsyjnie chwytają się zasady, żeby łokieć i staw kiści ręki były w linji prostej, inni znów podnoszą je wyżej klawjatury i t. d Oddalenie grającego od klawjatury wylicza się z niemiecką akuratnością na cale [1]).

Lecz i tutaj ścisła norma nie jest ustanowiona, co daje powód do wiecznych narzekań.

Palce to są zaokrąglane, to trzymane prosto; to wciągają się do środka dłoni, to podnoszone są w górę. Jedni życzą sobie, żeby palce podnosić możliwie jak najwyżej, inni znów możliwie najniżej. Tylko w dążeniu do zdobycia absolutnej niezależności palców i do tego, żeby ręka pozostawała w pozycji nieruchomej, pedagogowie owych czasów są jednomyślni.

Nauce o atakowaniu klawisza wyznaczone jest zaszczytne miejsce [2]), ale próby w tym kierunku nie przechodzą ogólnej mety i kończą się na kwiecistej frazeologji.

Rzadko kiedy zauważyć się daje nieśmiały krok w stronę zaszczepienia na gruncie pedagogji pierwiastków psychicznych [3]). Lecz ów krok nieśmiały nadzwyczaj prędko kończy swój żywot, niby motylek nocny; w jakiś miesiąc zrobiwszy pełne koło, ginie bez śladu, żeby z czasem znowu rozpostrzeć skrzydła i trwalej umocnić się w pojęciu pedagogów z okresu czasu, datującego się po epoce Czernego.

Nauka o aplikaturze stawiana jest na pierwszem miejscu. Od aplikatury, według Dusseka, zależny jest prawidłowy układ rąk i palców.

W ciągu całego XIX stulecia w dziedzinie pedagogji fortepjanowej metody deduktywne i induktywne krzyżują się i zmieniają nawzajem. Czerny osiągał swoje wywody drogą empiryczną. Na czele kąta stawiane było praktyczne przyswojenie sobie funkcji mechanicznych, a już potem można było rozpocząć naukę o uderzeniu klawisza i o wykonywaniu (Patrz Niemann-Kullak: Die Aesthetik des Klavierspiels). Robert Schumann zrobił wyłom w twardym murze zasad mechanicznych, wysuwając na plan pierwszy dążenie do rozwoju ducha muzycznego. Jak wiadomo, Schumann, studjując grę fortepjanową u Wiecka, rokował, jako pjanista, duże nadzieje.

Ale Schumann wstydził się wspinać na Parnas powolnym, żółwim krokiem; siła niewidzialna pchała go wzwyż, żeby na podobieństwo orła szybować w obłokach i stamtąd wzrokiem pogardliwym razić bojaźliwych stronników rutyny i suchej teorji. Schumanowi nie udało się doprowadzić drugiego palca do pożądanej niezależności.

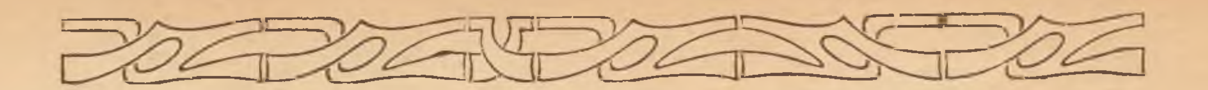
Metoda Wiecka (nawiasem mówiąc doskonałego pedagoga) była, według Schumana, niedostatecznie umotywowana i nie prowadziła prosto do celu. Wtedy to do jego napewno już wówczas chorej głowy przyszła myśl: na sznurku, umocowanym u sufitu, założyć trzeci palec i grać pozostałymi. Eksperyment zakończył się tem, że

---

[1]) Marpurg określa taką odległość na 6—10 cali, zależnie od wzrostu grającego. Türk przestrzeń taką ustanawia na 10—14 cali, Hummel znów powraca do 6—10 cali.

[2]) Adam w swojej „Szkole paryskiego konserwatorjum", wydanej około r. 1798, pisze, że różnorodność wydobywania dźwięku jest bezgraniczna. „Tylko dobre uderzenie prowadzi do zdobycia pięknego tonu." Ale zaraz potem dodaje, że „siła naciśnięcia palca jest jedynem źródłem prawidłowego uderzenia."

[3]) Alles was man gut vortragen will, muss man sich selbst *vorsingen*. Denn der nicht singen oder singend denken kann, wird auch nie im Stande sein etwas singend vorzutragen (G. Fr. W i o l f f: Unterricht im Clavierspielen, 1784). Patrz N i e m a n n: Die Aesthetik d. Klavierspiels.



Schumann musiał zaprzestać grać na fortepjanie i pożegnać się ze świetnie zapowiadającą się karjerą wirtuozowską. Schumann radzi grać jak najmniej ćwiczeń, a jak najwięcej obcować z chórem i orkiestrą.

„Die Stücke die man spielt muss man nachsingen können" — głosi Schumann wraz ze wspomnianym już Wolfem. Wobec tego artystycznej interpretacji wyznacza się naczelne miejsce. Ale podobnie, jak „atomistyczna" nauka Demokryta zmusza jedynie do domysłów, że dala podwalinę współczesnym teorjom elektronnym, tak i zasady Schumana ważne są dla nas jedynie w znaczeniu ustanowienia ścisłej perspektywy historycznej, lecz nie w sensie praktycznego ich zastosowania.

Schumann, będąc poniekąd zwiastunem „psychicznego oddziaływania", podsunął tylko samą myśl, nie dając do wprowadzenia jej w życie detalicznych i ścisłych wskazówek.

Palce zaokrąglone, to zasada z czasów J. S. Bacha, ściśle i trwale ustanowiona. Ale oto niedawno zmarły pjanista, Antoni Kątski, probuje strącić w przepaść dziedzictwo poprzedników i uporczywie ciągnie wstecz do epoki „kolorystów", nawołując w swym „Indispensable du pianiste" do gry palcami *wyprostowanymi.* Przed nami rozwija się ten sam obraz: krok naprzód, krok wstecz, i znów chciałoby się wraz z Heraklitem wydać okrzyk, że „wszystko egzystuje i nie egzystuje, że śmierć jednego jest narodzinami drugiego. Ogień żyje śmiercią ziemi, powietrze śmiercią ognia, woda śmiercią powietrza, ziemia śmiercią wody, i że tylko w ogólnej walce wszystkiego, co egzystuje, kryje się wyższy logos — rozum, który człowiek powinien odszukiwać w przyrodzie i jej zjawiskach."

(D. c. n.)

Dr OSWALD FEIS.

Genealogja i psychologja muzyków.

(Ciąg dalszy.)

Czaszka Bacha, podobnie jak i jego grób, nie były znane do czasu, dopóki cmentarz, na którym spoczywały szczątki Bacha, nie był przekopywany. Na jednej z wykopanych na tym cmentarzu czaszek zauważono szczegóły, odpowiedające portretom Bacha, a więc: wystającą dolną szczękę, spadziste czoło, nizkie oczodoły i znaczna wypukłość czołowo-nosowa. Identyczność znalezionej czaszki z czaszką Bacha zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości. Czaszka ta posłużyła za wzór Leffnerowi przy tworzeniu bjustu Bacha. Na gipsowym odlewie zauważyć również można znaczny rozwój obydwuch górnych zwojów skroniowych. Uwagę zwraca także twardość kości skroniowej, zawierającej wewnętrzne organy słuchowe; znaczną wielkość posiada i Fenestra rotunda.

Czaszka Mozarta, jaka jest przechowywana w zbiorach muzealnych, prawdopodobnie nie jest właściwą czaszką Mozarta (oprócz dolnej szczęki brakuje dużo drobnych kawałków).

O czaszkach Beethovena i Schuberta, z powodu dokonanego w dniu 13 października 1862 r. wykopania, mówi Hellborn: „Śladów talentu muzycznego w miejscach, gdzie się ich szukać zwykło, ani na czaszce Beethovena, ani na czaszce Schuberta nie zauważyłem". Wogóle u Schuberta oba zwoje skroniowe, o ile to się dało stwierdzić na czaszce, były całkiem nieznacznie rozwinięte.

Czaszka Beethovena rozleciała się na 9 części; pozostały w całości tylko silna kość czolowa z oczodołami i górna szczęka. W r. 1888 dokonano powtórnie ekshumacji kości. Pomimo to o czaszce Beethovena nic stanowczego powiedzieć nie można. Frimmel (Beethovens äussere Erscheinung, 1905) zwraca uwagę na niedokładności odlewu czaszki i maski pośmiertnej. Co do Beethovena charakterystycznymi szczegółami są: znaczne wystawanie tylnej części głowy, niezwykła szerokość czaszki wogóle, a w szczególności wyższej części nosa, wyjątkowy kształt czoła: środkowa



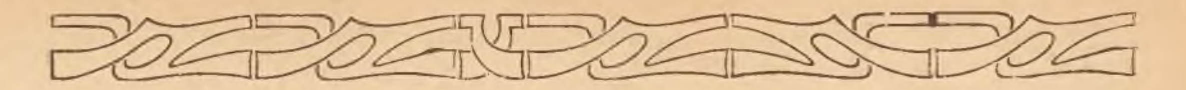
część kości czołowej, zazwyczaj płaska lub wgłębiona, u Beethovena jest wypukła. Uwagę również zwracają niezwykle rozwinięte szczęki.

Co się tyczy wymiarów czaszki, to te wynoszą: największa długość 19,5 cm., największa szerokość 15,5 cm., index 79,4 cm., objętość 57 cm.

Maska Kleina z roku 1812 i bjust z tego samego roku dają najwierniejsze zestawienia wymiarów. Maska pośmiertna Beethovena daje niewiarogodne zestawienia, a to z tego powodu, że dokonywujący obdukcji anatom (Jan Wagner) wypiłował z głowy piramidę kości skroniowej, przez co zmienił konfigurację czaszki.

Podanie o czaszce Haydna jest tak ciekawe, że przytoczymy je na tem miejscu w możliwie wyczerpującej formie. Głowę Haydna — pisze „Neue Freie Presse“ — jak wiadomo, spotkał taki sam los, jak głowę Schillera, albo Hammerlinga, czy też Mozarta, Raimunda lub Donizettiego, t. j. nie spoczywa w spokoju przy trupie. Znany jest fakt, ile poświęcono trudu, żeby odszukać na cmentarzu w Weimarze czaszkę Schillera i stwierdzić jej identyczność; o głowę Mozarta wszczęto nietylko zawzięty spór, lecz, chcąc przekazać potomnym jedynie prawdziwą czaszkę twórcy „Fletu zaczarowanego“, trzeba było powołać do życia całą literaturę; znane są fałszywe drogi, po których całemi latami błądząc, przez liczne ręce przechodziła czaszka Raimunda, dopóki nie dostała się w prywatne posiadanie do Wiednia; wreszcie nie od rzeczy będzie powtórzyć uważane za autentyczne podanie o martwej głowie Haydna. W feljetonie „Starego literata“ Moritza Bergmana, w „Badener Boten“ w roku 1879 zamieszczonym i zatytułowanym „Trup Haydna na ulicy Badeńskiej“, zasłużony ten badacz i zbieracz opowiada, co następuje (tylko, cytując go, należy zachować pewną ostrożność): Kiedy w r. 1820 książe Mikołaj Esterhazy zarządził ekshumację zwłok Haydna, żeby je z cmentarza Hundsturmskiego przewieźć do Eisenstadtu, skonstatowano z wielkiem przerażeniem brak głowy przy trupie. Podejrzewano niejakiego Jana Nepomucena Petera, zarządzającego Domem karnym w Leopoldstadzie, że głowę Haydna zabrał do siebie; wiadomem było bowiem, że Peter interesował się niezmiernie nauką Galla o kranioskopji. W towarzystwie Józefa Karola Rosenbauma, sekretarza Esterhazego, — tak opowiada Peter — Michała Jungmana, urzędnika magistratu, i Ignacego Ullmana, urzędnika etatowego, udałem się na cmentarz i wydostałem z grobu głowę Haydna. Poczem ułożyłem ją w wybite pluszem do trumny podobne pudełko i przechowywałem. Dokonane u Petera poszukiwania policyjne nie dały żadnego wyniku. Peter mianowicie kilka czaszek, w tej liczbie i czaszkę Haydna, podarował był wspomnianemu Rosenbaumowi. Kiedy do tego ostatniego przybyła policja i zażądała zwrotu czaszki, Rosenbaum wręczył jakąś czaszkę, którą profesor anatomji Meyer uznał za czaszkę młodzieńca. Czaszkę zwrócono więc Rosenbaumowi, który dał wzamian inną i tym razem czaszkę starca. Zaś prawdziwa czaszka Haydna przechowaną była w łóżku, w sienniku, na którym, udając chorą, leżała podczas rewizji policyjnej żona Rosenbauma. Na krótko przed śmiercią Rosenbaum wyraził życzenie, aby z chwilą jego śmierci Peter wręczył czaszkę dyrekcji konserwatorjum. Peter (zmarły w r. 1830) nie uczynił tego, lecz — jak, kończąc tę część opowiadania, twierdzi Berman — wręczył był cenny przedmiot obiegającemu go podczas choroby lekarzowi, Rokitańskiemu. Następca tego ostatniego, Kundrat, zwrócił relikwje synom Rokitańskiego i dopiero ci spełnili wolę Rosenbauma. W r. 1820 do szczątek śmiertelnych Haydna dołączono głowę jakiegoś starca i tak pociągnął karawan z Wiednia przez ulicę Badeńską, wioząc do Węgier trupa Haydna z głową nieznanego osobnika. Na nadzwyczajnem zebraniu Wiedeńskiego Towarz. Antropologicznego profesor uniwersytetu, Tandler, miał odczyt o czaszce Haydna. Zbadawszy maskę pośmiertną Haydna, liczne portrety, plakaty, doskonały bjust woskowy kolorowany, przy pomocy zdjęć fotograficznych i röntgenowskich dowiódł, że Towarzystwo przyjaciół muzyki posiada autentyczną czaszkę Haydna.

Uwagi godnym jest szczegół, że dolna część lewej muszli usznej Haydna jest tak samo znacznie wydatną, jak dolna część dokładnie przez Holla opisanej lewej muszli usznej Mozarta. Na czaszkach Beethovena, Haydna i Schuberta skonstatować można zadziwiające wypukłości w okolicy skroni. U ludzi muzykalnych szczególniej rozwinięte są trzeci czołowy i pierwszy skroniowy zwój mózgowy. Stwierdziły to badane w ostatnich czasach mózgi muzyków, oraz mózg niezwykle muzykalnego Helmholtza i zależnie od tego wypukłości czaszki w okolicach skroni. Podobne cechy



charakterystyczne posiadają i muzycy żyjący. Chcąc ustalić, czy wypukłości te można uważać za miarodajne, należałoby jeszcze ściśle zbadać głowy wielu muzyków. Na zasadzie posiadanej obecnie w tym kierunku wiedzy uznać można za wiarogodne następujące zdanie: Haydn posiadał głowę właściwą muzykom, podobnie jak i Beethoven; zaś u Schuberta przymioty „muzyczne" mniej dają się zauważyć na czaszce.

O mózgu i organie słuchowym Schumana spotykamy kilka szczegółów u Schaafhausena (Korresp. Bl. d. deutschen Antropol.-Gesellschaft, XVI, str. 149, 1885). Autor w r. 1880 miał możność wydostać z mogiły czaszkę Schumana, zdjął z niej kopję i dokonał odlewu zagłębień w czaszce. Richarz zwraca uwagę, że wystające kości, punkty i linje w obydwuch środkowych wklęśnięciach basisu czaszki były nadzwyczaj twarde i ostre, mniej zaś w przednich wklęśnięciach czaszki. Jakkolwiek Richarz wspomina o osteophycie wielkości grochu w lewej środkowej wklęsłości, to jednak zagłębienia bruzd, w których ułożyły się zrazy skroniowe, nie należy uważać za zjawisko patologiczne. Na czaszce można było skonstatować bardzo znaczny rozwój zwojów, który to rozwój jest w związku z gienjuszem muzycznym. Richarz mówi dalej: Zwoje powierzchni mózgowej były liczne i cienkie, czem zaznaczone były fałdki, striae transversales na dnie 4-ej komory (ventriculus) początki nerwów słuchowych były liczne i dobrze ukształtowane. Mózg bez twardej opony (Dura mater) ważył 2 funty $28^1/_2$ łuta, normalna waga=1475 gramów. Objętość (capacitas) czaszki wynosiła 1510 ccm. Richarz przypuszcza atrofję mózgu. Przeczy jednak temu stosunek wagi mózgu do objętości czaszki.

O wadze mózgów wybitniejszych muzyków niema prawie żadnych danych. Spitzka ogłosił drukiem wykaz wagi mózgów 96 słynnych ludzi. Z muzyków uwzględnieni zostali tylko trzej następujący: H. Levi, kompozytor i kapelmistrz, 60 lat, waga mózgu 1690 gr.; R. Lenz, kompozytor, waga mózgu 1636 gr.; Fr. Schubert, kompozytor, waga mózgu 1420 gr.

Mózg Schumana wazył 1475 gr., ponieważ jednak Schuman cierpiał prawdopodobnie na chorobę mózgową, która idzie ręka w rękę ze zmniejszeniem wagi mózgu, to wskazana liczba nie może być brana pod uwagę. Średnia waga mózgu heskiej ludności płci męskiej, przeciętnej klasy, wynosi 1450 gr.

Buschan (Dehirn und Kultur, Wiesbaden 1906) mówi: „Wybitne jednostki pod względem wagi mózgu stoją wyżej od przeciętnej ludności, również górują nad nią pod względem objętości czaszki". W zapiskach Manouvriera porównywani są dwaj muzycy: Choron, którego czaszka miała objętości 1608 ccm., i Kreutzer z czaszką o objętości 1579 ccm.

Objętość czaszki Bacha wynosi 1479,5 ccm., a Schumana 1510 ccm.

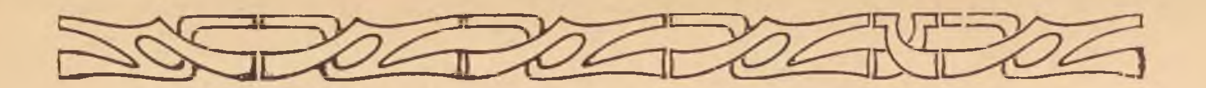
Rzecz prosta, że wobec zbyt skąpej liczby wypadków, niczego nie dowiedziono. W każdym razie inteligiencja zależną jest od rozwoju pewnych płatów mózgowych, co również może się zaznaczyć na ogólnej wadze mózgu. Prawdopodobnem jest również, że wyższość jakościowa jest jednym z warunków wyższości intelektualnej.

Co się tyczy stosunku objętości głowy do rozwoju umysłowego, badania najnowsze wyświetliły tylko sprawę do pewnego stopnia; określony stosunek zdaje się panować pomiędzy horyzontalną objętością głowy i rozwojem intelektualnym.

Niezwykłej wielkości i szerokości czaszki miało wielu muzyków, w tej liczbie: Wagner, Bruckner, Marschner, Beethoven, Schuman i t. d. Na czaszce Beethovena zauważono ślady t. zw. choroby angielskiej (rachitis). Hydrocephalus skonstatowano u Rubinsteina i Bülowa, jak również u Cuvier'a, Helmholtza, Menzla. (Stary, schorzały Bruckner mawiał, żartując: „całe szczęście, że mam wodę w brzuchu, a nie w głowie").

Zmysł słuchu u muzyków. Jak wiemy, wielu muzyków miało nieszczęście utracić słuch; trudno z tego wnioskować, żeby wchodziła tu w grę choroba związana z zawodem, którą mogłoby wywołać przedwczesne przytępienie zakończeń nerwów. Liczba głuchych jest niezmiernie wielka; uwaga nasza ze szczególnem zainteresowaniem skupia się na tych kilku głuchych kompozytorach, których los tragiczny najbardziej nas obchodzi.

U Beethovena choroba uszna wystąpiła jako sklerosa ucha środkowego (zanik wysokich dźwięków i t. d.). O swym coraz bardziej słabnącym słuchu Beethoven



pisał po raz pierwszy w dniu 29 czerwca 1801 r. do Wegeler'a: „Zawistny demon— moje zdrowie — wrzucił kamień do mego ogrodu. Słuch mój już od trzech lat coraz bardziej słabnie. Przewiduję, że smutnie zakończę mój żywot. Od dwuch lat unikam towarzystwa, trudno mi bowiem przyznać się ludziom, żem głuchy. Gdybym posiadał innego rodzaju zajęcie, byłoby to jeszcze pół biedy; ale w moim zawodzie głuchota jest straszliwą; a cóż dopiero powiedzą moi wrogowie, których liczba jest całkiem poważna! Chcąc ci dać pojęcie o tej przerażającej mnie głuchocie, wyznam ci, że w teatrze zmuszony jestem zająć miejsce blisko orkiestry, żeby zrozumieć aktorów. Jeżeli siedzę trochę dalej, nie słyszę wcale ani wysokich dźwięków instrumentów, ani śpiewu; dziwię się, że są ludzie, którzy nigdy nie zauważają tego w rozmowie; ponieważ jestem roztargniony, kładą to na karb roztargnienia. Już tyle razy przeklinałem moje życie. Plutarch doprowadził mnie do rezygnacji. Chciałbym, o ile to będzie możliwe, sprzeciwić się mojemu losowi, chociaż doczekam się napewno chwil, w których czuć się będę najnieszczęśliwszem stworzeniem boskiem" (Marx I, 161). Również później: „Trudno ci będzie uwierzyć, jak puste i smutne życie prowadzę od dwuch lat. Niby widmo prześladuje mnie wszędzie mój słaby słuch, i uciekam od ludzi, uchodząc za mizantropa, choć nie jestem wcale podobny do niego... Chciałbym zdusić mój los; tak łatwo mu się nie poddam" (Marx I, 162).

Głuchota Beethovena daje nam klucz do określenia charakteru kompozytora; głęboka duchowa depresja, melancholja, doprowadzająca do zamiarów samobójstwa, chorobliwy brak zaufania, rozdrażnienie — wszystko to dla lekarza chorób usznych stanowi dobrze znane objawy choroby [1]).

Smetanę przez długi czas prześladował akord c, es, as w najwyższym rejestrze pikuliny. W takim stanie będąc, napisał był jeszcze Smetana szereg utworów: „Ze wszystkich tych prac nie słyszałem już ani jednego dźwięku, a jednak dźwięki te żyły we mnie i przez uzmysłowienie pobudzały mnie do łez i wywoływały zachwyt" (Wucherer I, rozdz. VII). Przytem Smetanę, podobnie jak i Franza, prześladowała całkiem banalna melodja. Chorobę słuchu u Franza wywołał ostry świst lokomotywy; zaraz też uczuł, jakby mu coś w uchu pękło. Następstwem tego był silny szum w uszach, który wprawdzie zmniejszył się po kilku dniach, lecz wysokie dźwięki były już jakby odcięte i nigdy więcej nie powróciły. Od tej chwili zaczął niknąć jeden dźwięk za drugim, z początku powoli, a potem coraz szybciej, aż w końcu nastąpiła zupełna utrata słuchu. W r. 1864 pisze Franz: „Uczuwam ból w uszach nawet wtedy, kiedy piszę nuty".

W tym samym czasie Franz miewał halucynacje, które często w nocy doprowadzały go do takiego stanu, że obawiano się o utratę zmysłów; na szczęście jednak Franz pozostał zdrowy na umyśle, utracił tylko zupełnie słuch i, podobnie jak Beethoven, prowadził jedynie piśmienną rozmowę.

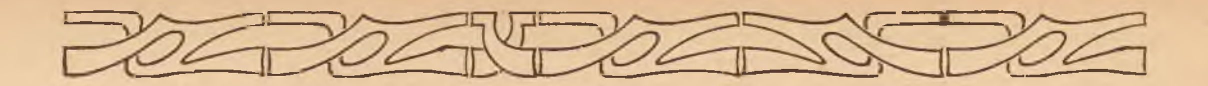
Czy cierpienie uszne wywołało jednorazowe nadwerężenie zdrowego organu i akustyczne uszkodzenie gwizdką — zdaje się być wątpliwem, gdyż w takim razie cierpienia powinny były ustąpić. Podobne uszkodzenia tylko przy liczniejszych wypadkach prowadzą do zmiany słuchu przy objawach atrofji w organie Cortiego i w nerwie słuchowym (nervus acusticus), lecz w tym wypadku należy przypuścić, że świst lokomotywy wpadł do uszkodzonego już organu. Według posiadanych informacji, słuch Franza był już przedtem bardzo wrażliwy, tak że opisywane nieszczęśliwe wydarzenie powiększyło tylko chorobliwy proces.

Odpowiednich doświadczeń anatomicznych, dotyczących organu słuchu muzyków, dotychczas jeszcze nie przeprowadzono; można jednak ze stanowczością zwrócić uwagę na anatomicznie wyjątkowo delikatną budowę końcowego aparatu nerwów (przymiot, który może być dziedziczny).

Dość często daje się słyszeć, że lekarze chorób usznych w licznych wypadkach zaobserwowali u muzyków wertykalną pozycję błony bębenkowej i zależny od

---

[1]) W ciekawej pracy (Die Musik, Rok 7, zeszyt 13) Niemack-Charles zwraca uwagę, że możliwość paraliżu słuchu, pojawiającego się przy kataralnej głuchocie („Der Demon in seinen Ohren", jak się wyraża Beethoven), daje się zauważyć w dziełach Beethovena z drugiego okresu twórczości. (Kontrast: wysokie pasaże w dyszkancie przeciwko nizkim w basie).



tego ostry słuch. Podobną pozycję błony bębenkowej zauważyli: Schwartze u Roberta Franza (kompozytor jednak nie miał nadzwyczajnego słuchu), a Zaufal u Smetany (Smetana posiadał zawsze niezwykły słuch).

Przed niedawnym czasem pewien uczony holenderski opublikował opisy błony bębenkowej utalentowanych muzyków. Błony te były nadzwyczaj cienkie i daleko więcej przezroczyste, aniżeli zwykle; co się tyczy szczegółu, wskazywanego przez innych autorów, że błony bębenkowe u muzyków znajdują się w pozycji bardziej pionowej, to ten nie został potwierdzony. Utarło się zdanie, że muzycy mają znacznie odstające uszy (Mozart miał nadzwyczaj duże muszle uszne).[1])

O uchu Beethovena anatom Wagner, który dokonał obdukcji, mówi: „Chrząszcz uszny był duży i miał kształt prawidłowy, zagłębienie podobne było do dłoni; szczególniej jednak wyróżniała się duża muszla uszna i o połowę głębsza od zwykłej, zaś różne kąty i zakręty znacznie wystawały“.

Wiemy dobrze, że głuchy Beethoven odczuwał różnice dźwięków w daleko większym stopniu, aniżeli przedtem. Akustyczne obrazy wspomnień były tak liczne i tak utrwalone, że dzięki swej fantazji, nie uciekając się do zewnętrznej pomocy i środków, mógł tworzyć zupełnie nowe dzieła.

Pozycja muszli usznej (co do której nie mam żadnych danych) miałaby tu jedynie znaczenie pod względem wzmocnienia siły wysokich tonów. Daleko większą wagę posiada zbadanie błony bębenkowej, kosteczek słuchowych (kosteczki słuchowe Schumana, według informacji, miały nadzwyczaj trwałą budowę) i wewnętrznych organów ucha muzyków.

Świadomość o absolutnej wysokości dźwięku jest dla kompozytora warunkiem niezbędnym; dlatego też muzykowi, posiadającemu słuch absolutny, fortepjan zupełnie jest zbyteczny przy komponowaniu. Wyjątek stanowił Meyerbeer, który zawsze miał przy sobie kamerton, żeby ewentualnie sprawdzić wysokość pomyślanego dźwięku. Wagner, jeżeli chciał zaśpiewać jaki frazes, rzadko kiedy trafiał na właściwy ton; po większej części chybiał na kwartę wyżej lub tercję niżej; po pewnym czasie udawało mu się wreszcie wziąć odrazu właściwy dźwięk.

Nadzwyczajną pamięć muzyczną miał Mozart. Tak naprz. po jednorazowem wysłuchaniu w kaplicy Sykstyńskiej „Miserere“ Allegriego, cały ten utwór napisał potem z pamięci. (Dzieło, o którem mowa, jest 4-ro i 5-cio głosowe z końcowym chórem 9-cio głosowym).

(D. c. n.)

Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

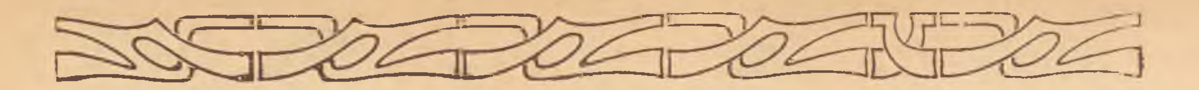
Polska historjografja muzyczna.[2])

Równocześnie z nagłym rozbłyskiem naszej twórczości muzycznej w ostatniej dobie zakwitła u nas nowa gałąź wiedzy: *historjografja muzyczna*, zwracająca się do odległej przeszłości naszego życia muzycznego, by odsłonić spowite tajemniczym mrokiem etapy historycznego rozwoju i rozświetlić niejasny dotychczas związek naszej muzyki z prądami muzycznej kultury Zachodu. Snuje się u nas uporczywy przesąd, spychający z lekceważeniem znajomość dziejów muzyki na plan ostatni: niezawodnie, jeśli się pojmie dziejowy rozwój muzyki jako mozaikowy zbiór bjograficznych anegdot, zajmujący o tyle, o ile zajmujące są okraszone przysmakiem sensacji tajemnice życiowe, wydarte gienjuszom przez przedpokojowe gadziny, to można usprawiedliwić ową niechęć do badań historyczno-muzycznych; wszelako jeśli praca badawcza wytknie sobie za cel ujęcie gienetycznej linji w historycznym rozwoju mu-

---

[1]) Muszla uszna Mozarta posiada dużo zmian, które w szczególniejszy sposób wskazują na antropologicznie niższy stopień rozwoju (Deutsche medizin. Wochenschrift, 1898); wskaźnik jednak ten jest zakwestjonowany.

[2]) „Rydwan“, zeszyt za październik 1912 r.



zyki, wskazanie dróg, któremi kroczyła technika muzyczna, forma i styl, uchwyci wzajemne przenikanie wpływów i najdrobniejsze ogniwa zdoła zespolić węzłem przyczynowej łączności, a mimo tego przesądna obojętność dla historycznego kierunku nie zniknie, wówczas uważać ją należy za wykładnik nieporozumienia pomiędzy dążeniami garstki ludzi, świadomych swego celu, a nizkim poziomem naszej współczesnej kultury muzycznej.

Charakterystyczną cechą naszej historjozofji muzycznej jest to, że odrazu stanęła na tej wyżynie, jaką zajmuje wiedza badawcza zagranicą, zwłaszcza w Niemczech, nieprześcignionych pod względem metodycznych zalet. Rezultaty dotychczasowej pracy są zapowiedzią trwałego powodzenia; a ponieważ praca badawcza nie zasklepia się tylko w epokach ubiegłych, nie zacieśnia swych widnokręgów naukowych, lecz ogarniając jaknajwszechstronniej swój problem, nawiązuje żywą łączność z chwilą współczesną i jej twórczością, przeto nie ulega wątpliwości, że pod wpływem kiełkującego prądu historycznego obudzi się w miejsce dyletancko-impresyjnego stosunku do muzyki jasny i rzeczowy krytycyzm, którego pogłębiający nurt zmyje warstwę mułu, zabagniającego dno naszego muzycznego życia.

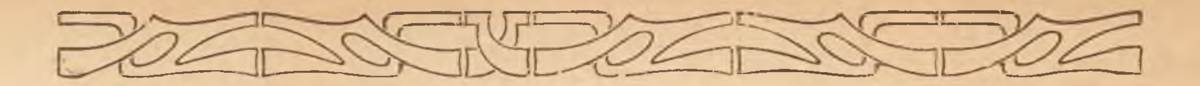
Źródłowe badania historyczno-muzyczne zwracają się dotychczas przedewszystkiem do wieku XVI Ten wiek, bujny żywotnością i przepychem renesansowej kultury, i na polu twórczości muzycznej zasłynął szeregiem wybitnych indywidualności, których niepospolite mistrzostwo okryło muzykę naszą blaskiem dostojnej powagi: Wacław Szamotulski, Leopolita, Szadek i Gomółka żyli już w aureoli kultu, uświęconego tradycją, zanim krytyczna praca historjografji, opierająca się na fundamencie pozytywnych argumentów, nie nadała tym czysto intuicyjnym sądom rzeczywistej wagi naukowej i ambicji narodowej nie pokrzepiła uznaniem, że w te wyjątkowe postacie wcielił się gienjusz twórczy epoki. Wszelako pod skalpelem badawczej krytyki rozwiać się musiały błąkające się bez należytego uzasadnienia iluzje, a przesadne chwalby ustąpić miejsca niejednokrotnie ocenie surowej, lecz wyrosłej z przesłanek należycie ugruntowanych. Źródłowe badania polegają na drobiazgowej pracy analitycznej, postępującej wolno i przezornie i przygotowującej drogę dla krytycznej syntezy historycznej. Z pomiędzy rozpraw historyczno-muzycznych, posługujących się tą właśnie metodą, która źródłowy materjał poddaje rzeczowej i ścisłej ocenie, wysuwają się na pierwszy plan ogłoszone ostatnimi czasy prace *dra Adolfa Chybińskiego:* „Materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu“ (cz. I, 1540—1624) i „Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku“ [1]) i *dra Zdzisława Jachimeckiego.* „Wpływy włoskie w muzyce polskiej“ (cz. I, 1540—1640). [2])

Te trzy prace mogą stanowić fundament, służący do postawienia jasnej konstrukcji syntetycznej, gdyż streszczają w sobie niemal bez reszty zarodkową formę wszystkich znamiennych objawów w muzyce XVI stulecia [3]). Kapela rorancka, stawiana na równi z chórem Syxtyny, żyła w tradycji bezkrytycznej i przesadnej chwały; materjał źródłowy, opracowany przez dra Chybińskiego, dostarcza nam substratu do wniosku, że artystyczny poziom kapeli nie sięgał tej wyżyny, na jaką wynoszono ją, powtarzając z dumą niczem nieuzasadnioną przenośnię i przeceniając jej historyczne znaczenie dla rozwoju naszej kultury i twórczości muzycznej.

Również i stan naszej teorji mensuralnej (zajmującej się elementarnemi zasadami muzyki, t. j. wartością nut i problemami rytmiki), przekazanej nam w traktatach trzech teoretyków: Sebastjana z Felsztyna (1519), Stefana Monetariusa i Marcina Kromera, nie może uchodzić za wyraz zbyt wysoko i systematycznie rozwiniętej literatury teoretyczno-muzycznej: dowodem tego brak bodaj jednego podręcznika kontrapunktu, a więc techniki kompozytorskiej, na której opierała się twórczość ówczesna. Na tem polu wyręczała nas zagranica, dostarczając nam wzorów i udzielając wskazówek; przytoczone traktaty mensuralne, pozbawione samorodnych cech, są tylko echem teorji Franchina Gafuriusa, którego dzieło „Practica musicae“ wywarło przełomowy wpływ na rozwój literatury teoretycznej we wszystkich krajach europejskich.

---

[1]) Nakładem Akademji Umiejętności w Krakowie.
[2]) Również nakładem Akademji.
[3]) O pracach tych podaliśmy w swoim czasie szczegółowe sprawozdania *(Przyp. Red.).*



Obraz wpływów, przenikających do Polski z Włoch, odtworzył w swej pracy dr Z. Jachimecki, oświetlając mnóstwo nieporuszonych przedtem problemów historyczno-muzycznych. Prąd „włoski“ nurtuje na dnie twórczośct polskiej od połowy XVI wieku: widoczny zarówno w organowej tabulaturze Jana z Lublina, nieocenionym skarbcu naszej muzyki wielogłosowej i jej zasadniczych form, jak i w psałterzu Gomółki, w dziełach Marcina Leopolity i Tomasza Szadka, płynie rozlewnym korytem w natchnionym pomniku naszej wielogłosowej muzyki religijnej, t. j. w „Offertorjach i Komunjach“ Mikołaja Zieleńskiego (1611), i doprowadza polifoniczny styl muzyki polskiej na wyżyny technicznego mistrzostwa.

Barwne sylwetki Adama Jarzębskiego i Bartłomieja Pękiela, reprezentujących wpływy włoskie w muzyce wieku XVII, dopełniają ogólnego obrazu, dającego mimo swego analitycznego charakteru już pewne zarysy syntezy, na pozytywnych podstawach opartej.

Prace źródłowe nie mogą, mimo swojej wysokiej wartości naukowej, liczyć na rozpowszechnienie wśród szerszych warstw ogółu, gdyż to są tylko drobne mozaikowe kamienie, misternie obrobione, lecz dopiero w ramach kunsztownej całości zyskujące na znaczeniu jako składowe ogniwa spoistego organizmu. Ogół pragnie informacji i pouczenia zapomocą ustalonych poglądów i ścisłych rezultatów, zdobytych drogą umiejętnej pracy analitycznej; z tego nietylko nie można czynić najsłabszych zarzutów ogółowi, gdyż to jest rzeczą zupełnie naturalną, że wobec skomplikowania i zróżniczkowania współczesnej wiedzy szuka najkrótszej drogi dla poinformowania się, lecz obowiązkiem nauki jest jak najskuteczniejsze poparcie tego środka zapomocą zwięźle i popularnie ujętych zarysów syntetycznych, o ile tylko opierają się one na krytycznej pracy przygotowawczej.

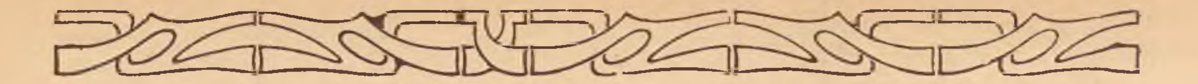
Echa wycieczki Warszawskiej Orkiestry Filharm. do Galicji.

Wycieczka artystyczna, jaką nasi filharmonicy odbyli do Galicji, dając w Krakowie i Lwowie po dwa koncerty symfoniczne, uwieńczona była niezwykłem powodzeniem i do wieńca zasług W. O. F. przysporzyła kilka nowych liści laurowych. Entuzjastyczne przyjęcie, jakiego doznała nasza drużyna artystyczna ze strony publiczności w Krakowie i Lwowie, odbiło się głośnem echem w prasie galicyjskiej, która ze swej strony wystawiła Orkiestrze Filch. jednomyślnie dyplom uznania.

Dla większej wiarogodności informacji przytaczamy niektóre opinje fachowe.

Dr Józef W. Reiss pisze w „Nowej Reformie“ (Kraków):

„Rzeczywistość przewyższyła wszelkie oczekiwania: słyszeliśmy wiele o zmianach i „przełomie“, dokonanym w łonie Filharmonji warszawskiej, ale nie przypuszczaliśmy, że na takich wyżynach stoi ten jedyny polski zespół symfoniczny. Suma przeżytych wrażeń niezmiernie jest obfita. Każde dzieło w interpretacji „filharmoników“ warszawskich przemówiło swoim indywidualnym tonem i znalazło bezpośredni oddźwięk wśród słuchaczów, którzy wynieśli z tego wieczoru wrażenie niezmiernie silne i plastyczne. Na czele orkiestry stoi dyrygent, którego nazwisko znane nam aż nazbyt dobrze z entuzjastycznych głosów prasy zagranicznej, a zwłaszcza warszawskiej. P. Zdzisław Birnbaum wnosi tyle pierwiastków prawdziwie ożywczych w interpretację dzieła, przebudowuje je od dna, przesyca tonem subjektywnego odczucia i przesubtelnej wrażliwości, a przedewszystkiem wyładowuje w tak bezpośredni sposób całą skalę uczuciowych odcieni, że owa żywiołowa bezpośredniość porywa i zniewala słuchacza i poddaje go pod bezwględny urok swej suggestywnej mocy: zwłaszcza dynamiczne stopniowanie nastroju nabiera pod ręką p. Birnbauma tyle przekonywującej i wewnętrznie umotywowanej siły, że muzyka



przemawia wówczas w sposób najbardziej bezpośredni. Owacyjne przyjęcie warszawskiej orkiestry było wymownym wyrazem prawdziwej tęsknoty za usłyszeniem dzieł symfonicznych w tak wzorowej interpretacji.“

Zaś w następnym numerze tegoż dziennika zaznacza, że na drugim koncercie skala entuzjastycznego nastroju spotęgowała się do żywiołowej manifestacji dla wysokiego artyzmu W. O. F. i jej kierownika, kończy zaś słowami: „Orkiestrę żegnamy z żalem i pragnieniem, by nam w najbliższej przyszłości zgotowała chwile takich samych podniosłych wrażeń, jakiemi nas poiła przez dwa wieczory“.

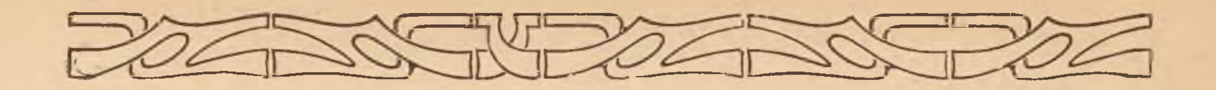
Dr Zdzisław Jachimecki tak charakteryzuje w „Przeglądzie polskim“ (Kraków) Warsz. Orkiestrę Filh. i jej kierownika, Zdzisława Birnbauma:

„Wykonanie wszystkich punktów programu stanęło na bardzo wysokim poziomie. Na jakość tę wykonania złożyły się po równi zalety orkiestry, jak dyrygenta. Orkiestra przedstawia się jako zespół o wysokiej kulturze muzycznej, złożona ze znakomitych instrumentalistów. Pierwszy skrzypek, p. Oziminski, okazał się świetnym solistą w długim i przetrudnym ustępie solowym — w „Życiu bohatera“. Wielką i niezawodną sprawność całej orkiestry można było zauważyć w ostatniej części symfonji IV Beethovena, przeprowadzonej w szalonem tempie.

„P. Zdzisław Birnbaum jest pierwszorzędnym dyrygentem. Składa się na to wybitny talent muzyczny i niespożyty temperament artysty. Ponosi on nawet p. Birnbauma w kierunku szybkiego ujmowania tempa, nadmiernego przyspieszania ustępów rączych i nie pozwala panować nad ruchem dyrygenckim. Dla osoby p. Birnbauma są ruchy jego absolutną koniecznością wyrazu wewnętrznego przeżycia muzycznego, za pośrednictwem ich ma się wyrażać siła suggestywnego działania na zespół orkiestralny. Widzowi wydają się one w pierwszej chwili trochę przerysowane, jaskrawe, natychmiast jednak przyzwyczaja się do nich, odczuwając ich szczerość bezwzględną i potrzebę. Zapał ten dyrygenta udziela się orkiestrze jako siła ożywcza, pomagająca do pokonania najniebezpieczniejszych trudności tempa. P. Birnbaum nie waha się interpretować niektórych dzieł wedle zupełnie osobistego pojmowania ich. Beethovena symfonja IV mniej więc miała wspólności z tradycjami interpretacji, radowała natomiast nadzwyczajną plastyką różnych ustępów i powiewem romantyzmu, który tchnął w nią dyrygent. Możnaby jedynie zalecić do pilniejszego pielęgnowania *piana* w orkiestrze warszawskiej; kultura jego zdaje się być cokolwiek zaniedbana. W każdym razie powinszować można najgoręcej orkiestrze warszawskiej tak świetnego artysty na czele jej; jego głęboka kultura i talent rozległy są najlepszą rękojmią rozwoju zespołu. Gościna warszawian w mieście naszem wywołała prawdziwy entuzjazm w sferach muzykalnych, pozostawi zaś po sobie pamięć niezatartą.“

„Gazeta lwowska“ po licznych pochwałach pod adresem orkiestry i Z. Birnbauma, dodaje: „Z żalem rozstaliśmy się z dzielną polską orkiestrą i całkiem szczerze zazdrościmy Warszawie, że słyszeć ją może nie dwa razy wogóle, jak my, lecz cztery razy na tydzień“.

W „Wieku nowym“ (Lwów) czytamy między innemi: „Liczny zespół warszawski, złożony z doskonałych muzyków i wielu znakomitych solistów, odznacza się pięknością i pełnią tonu i ogólnego brzmienia, nieskazitelną czystością stroju „blachy“ (zaleta oczywiście rzadka), nadzwyczajną pewnością rytmiczną, subtelnością odcieni dynamicznych wprost wykwintną i częstokroć — że tak powiem — wirtuozowskiem wykonaniem momentów decydujących nieraz o efekcie. (To ostatnie uznanie dotyczy w pierwszym rzędzie skrzypków). Czarodziejskim „spiritus movens“ był dyrygent, p. Birnbaum. Jego wytężona uwaga, niesłychana przezorność, pamięciowe obejmowanie partytury, a przedewszystkiem wysoki smak artystyczny i ogromny temperament, dokonują cudów waleczności, czyli jego orkiestra daje interpretację dzieł brawurową, porywającą, skończenie artystyczną.“



KONCERTY.

= **XI Poranek muzyczny.** Twórczości Stanisława Moniuszki poświęcony był XI z kolei poranek, którego program orkiestrowy składał się z „Bajki", pieśni żołnierskiej, „Pereł Moniuszkowskich" (w opracowaniu Noskowskiego) i t. d., wykonanych pod dyrekcją Józefa Oziminskiego, przyjmowanego jak zwykle nader życzliwie.

Wystąpili nadto: Eli Kochański, który odegrał artystycznie na wiolonczeli poloneza z „Hrabiny" i p Janina Dagmarówna, popisująca się po raz pierwszy na estradzie Filharmonji.

Na korzyść młodej śpiewaczki powiedzieć należy, iż posiada bardzo ładnie brzmiący głos, zwłaszcza w górnych dźwiękach, pozatem jednak wadliwa wymowa i braki wykształcenia muzycznego (słuch i poczucie rytmu) wymagają jeszcze dużo wytrwałej i systematycznej pracy.

Panna D. śpiewała arję z „Halki" i piosnkę Żeleńskiego (nad program), do których towarzyszyła na fortepjanie p. Helena Ostrzyńska.

= **Koncert z udziałem W. Grudzińskiego.** Program tego koncertu zawierał „Fantazję polską" Szabłowskiego, wykonywaną po raz pierwszy i—i suitę Rimskiego-Korsakowa „Szecherazada". Solista, p. Wacław Grudziński, odegrał dwa koncerty skrzypcowe—Brucha i Paganini'ego z tow. orkiestry.

„Fantazja" p. Szabłowskiego, oparta na tematach i rytmach polskich, jest utworem bezpretensjonalnym, sprawiającym miłe wrażenie swą szczerą prostotą i przystępną melodyjnością, więc odpowiednim na koncerty popularne. Natomiast dzieło Rimskiego-Korsakowa (1844—1908), najwybitniejszego bodaj przedstawiciela „nowej szkoły rosyjskiej", zasługuje na specjalną uwagę, jako jedno z najpiękniejszych w rosyjskiej literaturze symfonicznej, prawdziwe w swoim rodzaju arcydzieło.

„Szecherazada" (suita symfoniczna w czterech częściach)—to cudna, przepiękna pieśń, porywająca rozlewnem, głębokiem natchnieniem, subtelnym nastrojem i wspaniałym kolorytem orkiestrowym. Słuchano więc z niezwykłem zainteresowaniem i skupieniem, a gdy przebrzmiewała ostatnia nuta, posypały się rzęsiste oklaski, za które Zdzisław Birnbaum, kierujący artystycznem wykonaniem suity, musiał kilkakrotnie dziękować. Dodać również należy, iż liczne sola skrzypcowe w „Szecherazadzie" odtworzył pięknie Józef Oziminski.

Solista, p. Wacław Grudziński, przedstawił się jako skrzypek większej miary. Niezbyt duży, lecz ładny, uczuciowy ton, doskonała, wszechstronnie rozwinięta technika, dzięki której najeżony trudnościami koncert Paganini'ego sprawiał wrażenie rzeczy niemal łatwej, wreszcie pewien wdzięk i wyraz w frazowaniu składają się na całość artystyczną ujmującą słuchacza. Brakuje jedynie p. Grudzińskiemu żywszego trochę uczucia, temperamentu, na czem gra jego zyskałaby dużo.

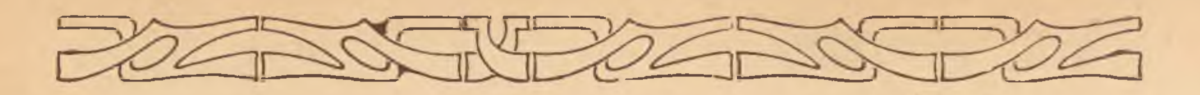
= **XII Poranek muzyczny.** Ponieważ poranek ten poświęcono muzyce religijnej, znalazły się więc w programie, obok utworów orkiestrowych, kompozycje organowe w wykonaniu p. Antoniego Wesołowskiego.

Młody muzyk odegrał przedewszystkiem jedno z pomnikowych dzieł wielkiego Bacha — Toccatę i fugę d-moll. Utwór ten, imponujący wspaniałą strukturą i klasyczną powagą, wymaga, rozumie się, wysoce artystycznego pod każdym względem wykonania, na które zdobyć się może muzyk wytrawny, głęboki, umiejący przejąć się natchnioną mową tonów, zaś przedewszystkiem panujący najzupełniej nad instrumentem. Warunkom powyższym, zwłaszcza pod względem techniki, p. Wesołowski nie jest w stanie odpowiedzieć, więc całość wykonania nie mogła sprawić należytego wrażenia.

= **Na XIII poranku muzycznym** jako solista wystąpił p. Henryk Markiewicz i wykonał arję ze „Strasznego dworu" Moniuszki i arję z 3 aktu „Toski" Puccini'ego.

Śpiewak ten posiada dość pospolity głos tenorowy, źle wykształcony, zwłaszcza górne dźwięki wiele bardzo pozostawiają do życzenia, rażąc chwiejnością i brzmieniem, że zaś frazowanie nie stoi również na wysokości zadania, przeto ogólne wrażenie zgoła niekorzystnie świadczy o kwalifikacjach śpiewaczych p. Markiewicza.

Orkiestra pod wodzą Józefa Oziminskiego, przyjmowana bardzo serdecznie, wykonała szereg wyjątków z rozmaitych oper. *A. Zabłocki.*



— **V Wielki abonamentowy koncert symfoniczny.** Solistą tego koncertu był M. Rosenthal, pjanista o wszechświatowej sławie; grał koncerty: a-moll Schumana i Es-dur Liszta. Koncert Schumana jest na dzisiejsze czasy trochę przestarzały i wymaga większej dozy wgłębienia. A że przytem R. ma suche uderzenie i niezbyt ładny ton, więc odtworzył ten utwór bez głębszego uczucia. Zato w koncercie Liszta pokazał najlepszą stronę swego talentu: nadzwyczajną sprawność techniczną. Na ogólne żądanie wykonał p. R. własną parafrazę walca Straussa. Zdaję mi się jednak, że parafrazy tego rodzaju mało mają wspólnego z prawdziwą sztuką i mogą być uważane tylko jako techniczne „kunststück'i".

Orkiestra pod dyr. Z. Birnbauma wykonała I-ą symfonję Mahlera i, jako nowość, poemat symfoniczny „Król Kofetua" L. Różyckiego. W twórczości Mahlera jakoś dziwnie się łączy wielki artyzm z pewnym brakiem samokrytycyzmu. Daje się to zauważyć w pierwszej symfonji. Po ślicznej I-ej części, dwie środkowe (zwłaszcza andante) robią nieszczególne wrażenie. Ostatnia, ze względu na formę, jest zbyt mozaikową. W każdym razie jest to utwór zasługujący na uwagę.

„Król Kofetua" L. Różyckiego stwierdził ponownie, że w autorze mamy pierwszorzędnego symfonistę. Cały utwór osnuty jest na krótkim temacie, nieco przypominającym temat z „Anhellego". Inne tematy zjawiają się jako, że tak powiem, „intermezza" między przeróbkami głównego tematu. Instrumentacja, jak zawsze u R., świetna i nawet jest nowym krokiem naprzód. Jedyna wada dzieła Różyckiego to zbytnie wydłużenie i jednostajność nastroju.

— **Koncert Wandy Landowskiej** (sala Teatru Wielkiego). O pani W. Landowskiej mówiono i pisano już tyle, że powiedzieć coś nowego byłody dość trudno. Jest rzeczą ogólnie wiadomą, że w wykonaniu dzieł klasycznych p. W. Landowska jest niezrównaną. Ten rys charakterystyczny zaznaczył się szczególniej w koncercie F-dur Bacha, którego wykonanie z towarz. orkiestry w minjaturowym składzie było nawskroś stylowe. To samo można powiedzieć i o wykonaniu drobnych kompozycji Scarlatti'ego, Couperin'a i in. Orkiestra pod dyr. p. Ciminiego doskonale akompanjowała solistce, ponadto wykonała „Leonorę" № 3 Beethovena. Dodać wypada, że fatalna akustyka sali Teatru Wielkiego niekorzystnie wpływa na popisy solistów.

L. Karaffa.

— **Koncert jubileuszowy Władysława Żeleńskiego** „Mój najdroższy, poczciwy Władek Żeleński był dziś w Porębie i cały wieczór grał i śpiewał nam i pieśni i większe utwory swoje. Podziwialiśmy to gienjalne chłopczysko, pełne fantazji, życia i ognia, a przytem tak głębokiego poczucia wszystkiego, co najszlachetniejszą cząstkę stworzenia naszego — co serce nasze bliżej obchodzi i porusza... Ach... przyznam ci się, że mnie jeszcze żaden z muzyków tak nie poruszył, aż do głębi duszy. a zarazem porwał i uniósł gdzieś pod niebiosy! Nie zauważyłem u żadnego z pieśniarzy i dawniejszych i nowszych, ażeby u którego pieśń z towarzyszeniem fortepjanu stanowiła tak nierozdzielną, a prześliczną całość. Szczęśliwy jestem, że to krew polska, że tak, jak z rodu, tak i z utworów swoich jest on wszędzie Polak, pełen siły, miłości i najżywszego uniesienia artystycznego.. " [1])

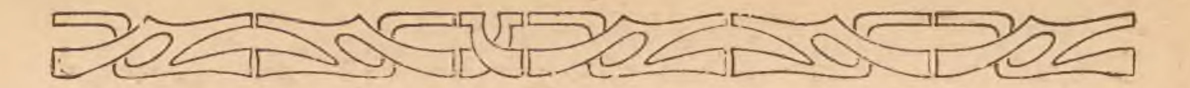
Niech mi wolno będzie jubilatowi przypomnieć te słowa, o nim napisane przed 40 laty, przez wielkiego naszego Grottgera!

Brzmi w tych, przepojonych entuzjazmem młodości wrażeniach, ta sama nuta, którą dzisiaj budzą w nas dzieła Żeleńskiego i Jego szczególna osoba; mimo, że lat dużo upłynęło, mimo, że nowe w sztuce powstały wyrazu zewnętrznego walory, pieśń Żeleńskiego taka, jaką słyszeliśmy na koncercie, czy to „Słowiczku mój", czy „Jaruha", może „poruszyć aż do głębi duszy, a zarazem porwać i unieść pod niebiosy" — tak, jak przed laty porywała Grottgera — i młodych artystów współczesnych. Koncert jubileuszowy, na którym Warszawa złożyła hołd zasłużonej pracy Żeleńskiego na niwie sztuki polskiej, był piękną manifestacją narodowego ducha.

Najlepsze siły nasze pośpieszyły, aby współudziałem swym zaznaczyć swą gotowość w uczczeniu zasług Jubilata, a więc pani Lachowska, pp. Myszuga, Dygas, dyr. Barcewicz i in. Pośród artystów śpiewaków stanęła do apelu, bodaj, że po raz pierwszy, na estradzie hrabina M. Sobańska, której głos dobrze wyszkolony, oraz piękne frazowanie, dawały wyraz poważnego artystycznego wykształcenia i smaku.

---

[1]) Listy Grottgera. Lamus, 1909, IV.



Program rozpoczął się koncertem na fortepjan z orkiestrą, w wykonaniu p. Przeorskiego (z Krakowa); dzieło to posiada nader cenne zalety, oraz miłą, charakterystyczną nutę polskich tematów (w 2-ej i 3-ej części). Orkiestrą dyrygowa Z. Birnbaum; na fortepjanie akompanjowali: p. Śledziński i p. Żulińska.

Owacja, przy kilkakrotnym tuszu orkiestry, oraz wręczenie wieńców przez liczne deputacje odbyły się po pierwszej części koncertu.

Z życzeniami, jakie zewsząd płynęły ku mistrzowi, połączyćby należało gorące wezwanie pod adresem dyrekcji teatrów, abyśmy jaknajprędzej usłyszeli na scenie „Starą baśń"; jest to obowiązek jubileuszowy. *H. Opieński.*

Nowości wydawnicze.

Jan Drozdowski: Zarys historji muzyki (wydanie drugie). L. Zwoliński, Zakopane.

Popularny podręcznik historji muzyki doczekał się drugiego wydania. O książce tej pisze dr J. W. Reiss w „Nowej Reformie":

„Już sam fakt, że książka niniejsza pojawia się w ponownem wydaniu, świadczy korzystnie o jej pożytku. Autor pragnął — jak sam mówi — stworzyć z podręcznika swego rodzaj *repetitorium,* ujmującego obfity materjał historyczny w przejrzyście ugrupowany obraz. Zdaniem mojem, temu celowi książka p. J. Drozdowskiego nie odpowiada: za wiele w niej wywodów czysto teoretycznych, zacierających niejednokrotnie jasno i prosto nakreślone kontury faktów. A właśnie repetitorium ma dać jak najwięcej faktów, zestawionych według jednej linji gienetycznej. Pomijając tę czysto zewnętrzną rozbieżność między pierwotnem założeniem, a jego realizacją, przyznać należy, że podręcznik niniejszy zapobiega poważnym brakom w naszej literaturze muzycznej i spełnia swój cel w sposób pozytywny.

„W układzie materjału panuje przejrzystość, ułatwiająca szybką i pewną orjentację, uwzględniono ostatnie wyniki badań, doprowadzono rozwój muzyki do chwili współczesnej, muzyce polskiej poświęcono należną uwagę — słowem w ramach szczupłych zmieściła się treść bogata, przybrana w formę pięknego słowa.

„Zwłaszcza rozdział o muzyce naszej doby ostatniej, napisany z przekonaniem i temperamentem, przynosi krytycznemu sądowi autora prawdziwy zaszczyt.

„Książkę p. Drozdowskiego polecam szczerze i gorąco."

Juljan Sztarko: Msza za umarłych na jeden głos z towarzyszeniem organów. Warszawa, Gebethner i Wolff.

Msza p. Sztarko (ucznia prof. M. Surzyńskiego) napisana jest w stylu polifonicznym i zasługuje na polecenie jej pp. organistom i kierownikom chórów kościelnych. Liczyć też może na szerokie rozpowszechnienie, do czego przyczyni się i strona muzyczna, wyposażona w ciekawe i doskonale pomyślane zwoje kontrapunktyczne, i nadzwyczaj melodyjna partja głosowa.

Le Succès de Violoniste. Collection de Morceaux favoris — pour Violon avec accompagnement de piano. Milan—Leipzig. Wydawnictwo firmy Carisch - Jänichen.

W powyższem wydaniu ukazała się serja utworów skrzypcowych, różnych pod względem treści muzycznej i stopnia techniki.

W zeszycie pierwszym odznacza się „Rêverie" — ładną, płynną melodją i pewną dozą poezji. Zarówno partja skrzypcowa, jak i fortepjanowa utrzymane są w łatwym dla wykonawców stopniu. „Vision" Bossi'ego, ze względu na ilość podwójnych krzyżyków, nie leży dobrze w ręce. Jednak trudno się liczyć zawsze z faktem tym kompozytorowi, który wszak pisze — jak w tym wypadku zwłaszcza — dla artystów dojrzałych. Muzycznie kompozycja ta przedstawia się interesująco. Od inteligientnego akompanjatora zależy, aby fortepjan, który brzmi pełno, nie pokrywał solisty. Pozostałe prace, jak: „Songe d'enfant", „Canto d'Imeneo" i inne są dosyć banalne. Opalcowanie poszczególnych utworów prawidłowe, zaś całe wydanie staranne.

W zeszycie drugim na pierwszy plan wybija się Hubay'a „Vol d'hirondelles", kompozycja napisana bardzo efektownie, z nerwem i szykiem. Wykonawcami tejże



mogą być skrzypkowie znacznie zaawansowani w sprawności technicznej. Z reszty prac podkreślić należy „Souvenir“ Bossi'ego z ładną, bezpretensjonalną melodją, dalej „Petite Serenade“ Choti'ego, oraz Mascagni'ego „Ave Maria“. *B.*

Z żałobnej karty.

Józef Wieniawski. W uzupełnieniu podanej w poprzednim n-rze wiadomości o śmierci J. Wieniawskiego, na tem miejscu podajemy nieco szczegółów z życia kompozytora. Ś. p. J. Wieniawski urodził się w Lublinie 23 maja 1837 r., studja muzyczne odbył w konserwatorjum w Paryżu pod kierunkiem Zimmermana, Alkona i Marmontela; zwłaszcza temu ostatniemu zawdzięczał Wieniawski najwięcej. Po ukończeniu konserwatorjum (z odznaczeniem: „Priemier prix“) w r. 1840 kształcił się jeszcze u Liszta w Weimarze w grze fortepjanowej i w kompozycji u Marksa w Berlinie (w r. 1856). Karjerę wirtuozowską rozpoczął jednocześnie z bratem, Henrykiem, występując z nim na jednych i tych samych koncertach w Francji, Niemczech, Hollandji, Anglji i Rosji. W r 1865 powołany został na profesora gry fortepjanowej do konserwatorjum w Moskwie; porzuciwszy następnie to stanowisko założył własną szkołę muzyczną, cieszącą się przez długi czas ogólnem uznaniem (uczęszczało do niej do 700 uczniów rocznie). W czas pewien potem (około r. 1870) przeniósł się do Warszawy i objął ster rządów w Towarzystwie muzycznem (1875—1877). Poza owocną pracą w tej instytucji, czynnym był na polu pedagogicznem. Z jego ówczesnych uczniów wspomnieć należy nieżyjącego dziś Eugenjusza Pankiewicza i Melanję Więckowską. Wkrótce po usunięciu się z Tow. muz. opuścił Warszawę i osiadł przed 30 laty w Brukselli, gdzie dotąd stale przebywał. Pisał przeważnie rzeczy fortepjanowe w stylu salonowym, z których wymieniamy: Walc koncertowy Des-dur op. 3 (najpopularniejszy utwór W.), fantazja op. 6 (sur Sonnambule, kompozycja bardzo często wykonywana przez autora na koncertach), koncert g-moll z orkiestrą, fantazja i fuga, „Sur l'Ocean“, „Contempiation“, ballada Es-moll, fantazja na 2 fortepjany, 22 etiudy, polonezy, szereg mazurków, walców, tarantelli, barkaroli, nokturnów etc. Z kompozycji z pozostałych gałęzi twórczości muzycznej wspomnieć należy o następujących: sonata skrzypcowa, sonata na fortepjan i wiolonczelę, kwartet smyczkowy, uwertura dramatyczna „Wilhelm Mieczek“, kilkanaście pieśni na głos solowy, z których „Ekstaza“ zasługuje na szczególniejsze wyróżnienie.

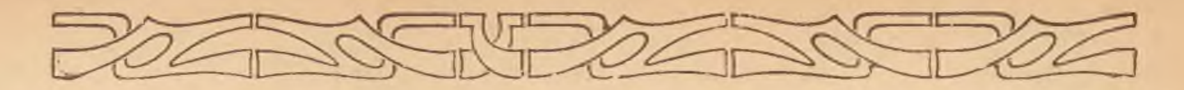
Tinel Edgar, dyrektor konserwatorjum w Brukselli, zmarł w 49 roku życia. W gronie współczesnych kompozytorów belgijskich zajmował Tinel jedno z miejsc najwybitniejszych. Sławę utrwaliły mu dzieła: dramat „Godoleva“, dramat religijny „Katarzyna“, a przedewszystkiem orat. „Św. Franciszek“; do całości dorobku kompozytorskiego należy dodać utwory na chór, tenor solo i orkiestrę: „Kollebloemen“, „De drie Ridders“, Te Deum, 5-cio głosową mszę, motety, pieśni, utwory fortepjanowe etc.; wydał również kilka dzieł dotyczących muzyki, jak np. „O śpiewie gregorjańskim“ i in.

KRONIKA.

= **P. Adam Furmański**, członek W. O. F., zorganizowawszy orkiestrę dętą, w ciągu ubiegłego lata koncertował z nią z powodzeniem w Helenowie, pod Łodzią. Jak świadczą programy, orkiestra pod kierunkiem p. Furmańskiego wykonywała przeważnie utwory poważniejsze, odpowiednio na orkiestrę dętą ułożone; Beethoven, Berlioz, Bizet, Chopin, Czajkowski, Goldmark, Grieg, Mendelssohn, Liszt, Paderewski, Sibelius, Schumann, Wagner i in. zajmowali w programach miejsce naczelne.

= **Koncert muzyki polskiej w Petersburgu.** Zapowiedziany przez Tow. Przyjaciół muzyki wieczór kameralny muzyki polskiej odbył się w małej sali konserwatorjum. Program wypełniły: kwartet smyczkowy R. Statkowskiego, sonata wiolonczelowa L. Różyckiego, sonata skrzypcowa K. Szymanowskiego, oraz szereg utworów fortepjanowych i pieśni Różyckiego i Karłowicza. Prasa petersburska wyraża się z uznaniem o talentach naszych twórców, a dziełom wykonanym przyznaje wysoką wartość artystyczną. Szczególniejszą uwagę świata muzycznego zwrócił kwartet R. Statkowskiego, odegrany przez pp.: Michałowskiego, Kulikowa, Tarasienkę i Bildsteina. W koncercie brały również udział panie: L. Robowska (fortepjan) i M. Borkowicz (śpiew).

= **Nagrody imienia Glinki.** Z fundacji Bielajewa, przeznaczonej na popieranie kompozytorów i muzyków rosyjskich, Rada zarządzająca tą fundacją przyznała za rok zeszły następujące nagrody: M. Steinbergowi za II-gą symfonję op. 8 (1000 rb.), R. Glierowi za poemat symf. „Syreny“ (500 rb.), S. Taniejewowi za kwintet op. 30 (700 rb.), M. Metnerowi



za trzy serje pieśni op. 6, 15, 18 (600 rb.) i A. Spendjarowowi za melodeklamację (200 rb.).

= II-gi koncert fortepjanowy **Henryka Melcera**, poświęcony Leszetyckiemu i nagrodzony na konkursie im. Paderewskiego, wyda drukiem firma Leona Idzikowskiego w Kijowie.

= **Ze szkół muzycznych w Warszawie.** Szkoła muzyczna p. Marji Dąbrowskiej urządziła w sali Tow. Łyżwiarskiego kwartalny popis publiczny, połączony z pokazami gimnastyki rytmicznej. Zarówno pokazy gimnastyczne, jak i gra na fortepjanie panny Nachlicht (kurs wyższy) i Halszki Gawrońskiej (kurs średni) zjednały sobie ogólne brawo.

= **Oryginalny podręcznik.** Członek Petersburskiej orkiestry nadwornej, Wasiljew, napisał szkołę na... bęben.

= **Ryga.** Dyrygientem koncertów symfonicznych został Franciszek von Hoesslin.

= **Ksawery Scharwenka** udał się w podróż artystyczną po Ameryce; tournée trwać będzie do maja roku bieżącego.

= **Koncerty Szekspirowskie w Londynie.** Równie oryginalny, jak interesujący był cykl 10 koncertów historycznych, aranżowanych w londyńskiej Express-Hall'i. Programy tych koncertów obejmowały wyłącznie kompozycje, do napisania których natchnęły autorów dramaty Szekspira. A liczba przeznaczonych do wykonania utworów była b. poważna, obejmowała ni mniej ni więcej tylko 86 kompozycji, w tem 34 uwertury, 12 poematów symfonicznych, 5 fragmentów z baletów etc. Większość kompozycji (46) wyszła z pod pióra współrodaków Szekspira, z których najstarszy był J. Wilson (1594).

= **Członkiem paryskiej Akademji sztuk pięknych** na miejsce Masseneta wybrany został Gustaw Charpentier.

= **Danja.** W Kopenhadze z powodzeniem wykonano symfonję i koncert miejscowego kompozytora, Karola Nilsena.

= **Ku czci Thuillego.** W Bozen (w Tyrolu), w miejscu urodzenia Thuillego, z okazji poświęcenia tablicy pamiątkowej ku jego czci, odbędzie się w kwietniu r. b. festival muzyczny. Programy koncertów zawierać będą wyłącznie utwory współrodaków Thuillego.

= **Constanzi Teatr** w Rzymie zapowiada na sezon bieżący następujące premjery: „Legienda o siedmiu wieżach“ Alberta Gasco; „Jednakie szczęście“ Wincentego Tomasiniego; „Isabeau“ Mascagniego; „Arabesca“ Monteleona; „Phaedra“ Hildebranda Pizettiego; „Feuersnot“ R. Straussa; „Malainis“ Zadonai'ego.

= **Wolf-Ferrari** pisze nową operę „Miłość jako lekarz“ podług Moliera. Dzieło ma być wykończone w początkach roku bieżącego. Premjera odbędzie się w Bremie.

= **Subwencje dla teatrów.** Poniższe cyfry wykażą, jak popieraną jest sztuka w innych krajach. Pierwszeństwo, naturalnie, zajmują Niemcy, gdzie rokrocznie kasy miejskie przychodzą ze znaczną pomocą pieniężną. I tak: w roku 1910 dwa teatry w Kolonji otrzymały tylko... 659 tysięcy marek subwencji, teatr w Düsseldorfie 519,000 mk., w Mannheimie 500,000 mk., w Lipsku 357,350 mk., w Freiburgu 318,000 mk., w Strassburgu 289,645 mk., w Chemnitz 283,219 mk., w Frankfurcie 272,500 mk., w Moguncji 207,000 mk., w Eberfeldzie 137,750 mk., w Essen 130,000 mk. Z osób panujących najhojniej popiera teatry cesarz Franciszek Józef. Wiedeńska opera nadworna otrzymuje rocznej zapomogi 900,000 koron, „Burgtheater“ 400,000 kor., oprócz tego z prywatnej szkatuły cesarskiej wspomagane są teatry czeski i niemiecki w Pradze, oraz obie sceny rządowe w Budapeszcie. Cesarz niemiecki asygnuje na opery berlińskie 600,000 marek rocznie i na teatr dramatyczny 400,000 marek. Zapomoga księcia regenta bawarskiego dla dwuch teatrów w Monachjum wynosi 600,000 mk. rocznie. Opera drezdeńska z prywatnej listy królewskiej otrzymuje rocznej subwencji 200,000 mk. Wielki książe hesski wyznacza teatrowi w Darmsztadzie 200,000 mk. Duńskie teatry rządowe otrzymują rocznie 400,000 kor. Rząd francuski przeznacza Wielkiej Operze w Paryżu 800,000 franków rocznie, Operze Komicznej 300,000 fr., „Odeonowi“ 100,000 fr. Municypalność Paryża wspomaga teatry: „Lyrique“ i „Trianon“, odstępując pierwszemu bezpłatnie salę teatralną, a drugi subwencjonując pieniężnie.

WARSZAWSKA ORKIESTRA FILHARMONICZNA

Piątek, dnia 3 stycznia 1913 r., o godz. 8¼ wiecz.

VI-ty wielki abonamentowy koncert symfoniczny

pod dyr. **ZDZISŁAWA BIRNBAUMA**

ZE WSPÓŁUDZIAŁEM PAŃ:

May i Beatricy Harrison (skrzypce i wiolonczela).

J. F. Haendel. Concerto grosso d-moll.

Dwanaście koncertów — noszących tytuł Concerti grossi — skomponował Haendel w przededniu najwspanialszego rozkwitu swej twórczości — w r. 1739-ym — na dwa lata przed napisaniem „Mesjasza“, który ostatecznie stał się kulminacyjnym punktem jego powszechnej sławy i niepodzielnego uznania. Współczesne koncer-



tom są oratorja: „Saul", „Izrael" oraz „L'allegro, il pensieroso ed il moderato"; niespożytych sił fizycznych i moralnych artysta, mimo ciągłych niepowodzeń w przedsiębiorstwach operowych w Londynie, oraz nadszarpniętych przez ciężką chorobę sił żywotnych, nie ustawał ani na chwilę w pracy twórczej, której płodność do końca życia była wprost zadziwiającą.

O rodzaju kompozycji — która stanowi do pewnego stopnia prototyp naszych koncertów na instrumenty solowe z towarzyszeniem orkiestry — czytamy w dziele znanego teoretyka Matthesona („Der vollkommene Kapellmeister etc." Hamburg 1739, a więc wydanym w roku, kiedy Haendel swoje Concerti pisał) na str. 234 następujące objaśnienie:

„Z pomiędzy wszystkich kompozycji (jak sonaty, symfonje, kwartety) największej pełni głosów wymaga tak zwany: *Concerto grosso,* kompozycja instrumentalna, głównie skrzypcowa; koncertów takich dużą ilość wydali sztychem Vivaldi i Venturini, jak to wskazuje amsterdamski katalog muzyczny. Uczucia (jakie, rozumie się, ma przedstawiać muzyka) takiego „wielkiego" koncertu są różnorodne i odmienne, lecz nie tak często, jak w sonacie: *rozkosz* bowiem w tego rodzaju koncertach główną odgrywa rolę. Najbardziej chodzi tu o pełną obsadę orkiestry, co czasami do nadmiernego jest doprowadzone stopnia i orkiestra robi wrażenie stołu, który nie dla zaspokojenia głodu, lecz dla ozdoby jest tak bogato zastawiony. Że przy podobnej walce, od której koncerty mają swoją nazwę, nie brak zazdrości, zemsty, zawiści i nienawiści łatwo każdy zrozumie."

Ostatnie zdanie tego ustępu stanowi aluzję do pochodzenia (według Matthesona) słowa koncertu od con-certare (certare po włosku walczyć) — jest jednak dla naszych pojęć nie tak łatwo zrozumiałe, jak tego autor od swoich czytelników wymagał. Objaśnienia Matthesona dają nam w każdym razie wskazówki, że w rodzaju Concerto grosso wzorował się Haendel prawdopodobnie na włochach: Vivaldim i Venturinim, oraz, co dla nas stanowić musi pewnego rodzaju niespodziankę, że owe „klasyczne" tematy miały działać w swoim czasie na *uczucie* tak, jak nasza współczesna muzyka.

Johannes Brahms. Koncert podwójny na skrzypce i wiolonczelę op. 102, a-moll

Koncerty na więcej niż jeden instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry w literaturze muzycznej nie należą bynajmniej do rzadkości i stanowią sporą liczbę.

Jak to już samo przez się łatwe jest u Brahmsa do zrozumienia, koncert a-moll, pomimo bogatych partji instrumentów solowych, nie należy uważać za jakiś błyskotliwy duet instrumentalny z towarzyszeniem orkiestry, lecz za dzieło o charakterze symfonicznym i tylko za takie, zarówno ze strony wykonawcy, jak i słuchacza, ma być w pierwszej linji uważane. Oba czynniki i instrumenty solowe i orkiestra w równej mierze odgrywają ważną rolę w konstrukcji dzieła, przedstawiającego nadzwyczaj dużą wartość muzyczną i będącego w stanie zainteresować każdego.

Maurycy Ravel (ur. 1875 r.): Rapsodja hiszpańska.

Obok Debussy'ego jest Ravel jednym z najbardziej interesujących, najbardziej samodzielnym i typowym przedstawicielem nowej szkoły francuskiej, a zarazem jednym z najśmielszych nowatorów naszych czasów. Charakterem twórczości skłania się do kierunku stworzonego przez Debussy'ego. Najbardziej śmiałe harmonje, wyszukane melodje i skomplikowane rytmy, a przedewszystkiem kult dysonansu, jako czynnika równoznacznego z motywem światła w malarstwie, delektowanie się niuansami — to główniejsze rysy twórczości Ravela, który na punkcie swego „nowatorstwa" pod niejednym względem, zwłaszcza gdzie chodzi o koloryt harmoniczny, przeszedł Debussy'ego. — Jako kompozytor, Ravel najbardziej jest znanym ze swych groteskowych utworów fortepjanowych. Dzieł orkiestrowych napisał niewiele (Rapsodję hiszpańską i „La barque sur l'ocean"). W każdym z tych dzieł stara się Ravel odmalować nie wrażenie otrzymane z podziwiania przyrody, lecz samą przyrodę, samo życie. Chce naśladować dźwiękami rytm naszego życia, i to mu się po części udaje. Kompozycje te tryskają delikatną i emocjonalną muzyką, pełną nowych i świeżych idei. Odczuwamy w nich szukanie nowych dróg i bogactwo środków technicznych.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.